

ФИЛОСОФИЯ

УДК 130.2+792.9

DOI 10.52928/2070-1640-2026-45-1-109-114

ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОБЩЕНИЯ
КЛАССИЧЕСКОГО КИТАЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

ЛИ ЮНЦЗЕ

(Институт философии Национальной академии наук Беларуси, Минск)

Исследуется процесс трансформации классического китайского национального театра из ритуальной практики в объект теоретического и научного анализа. Прослеживается эволюция осмысления театра в рамках традиционной китайской мысли, где он выступал носителем эстетического порядка и воплощал синтез конфуцианских и даосских принципов. Основное внимание уделяется ключевому переходу в XX в., когда под влиянием западной семиотики и внутренних социокультурных изменений китайский театр стал предметом системного научного изучения. Анализируется специфика рецепции китайского театра в советской и западной науке, подчеркивается переход от оценочных суждений к герменевтическому и интерпретативному анализу.

Ключевые слова: классический китайский национальный театр, Сицзюй, Цзинцзюй, теоретическое осмысление, философия культуры, семиотика театра, межкультурный анализ.

Введение. С древности китайский национальный театр воспринимался в Китае не как форма досуга, а как носитель «порядка вещей» (理, Ли), воплощенного через звук, жест, слово и ритм. Эта уникальная особенность привела к тому, что театр стал предметом глубокого теоретического осмысления в рамках китайской эстетической традиции, что принципиально отличает его от большинства форм театрального искусства в других культурах. Истоки теоретического интереса к театру прослеживаются уже в эпоху Сун (X–XIII вв.), когда возникает письменная фиксация пьес в жанре цзицзюй и начинает складываться литературная критика драматических произведений. Однако именно в период Мин и Цин (XIV–XIX вв.) появляются первые осмысленные попытки рассмотреть театр как самостоятельное художественное явление, заслуживающее анализа не только как литература, но и как сценическое искусство.

Основная часть. Теоретическое осмысление китайского театра в традиции Мин–Цин не отделено от общего философского контекста эпохи. Можно согласиться с мнением Сюй Чэнбэйя, что «театр рассматривается сквозь призму конфуцианской идеи этической репрезентации, согласно которой искусство должно не столько «изображать» реальность, сколько «воплощать порядок» и способствовать нравственному очищению» [1, с. 81]. Конфуцианская традиция утверждала, что все проявления искусства должны вести человека к гармонии с Небом (天人合一), и это «находило отражение в постановке задачи театра как социально-регулирующего механизма, а не автономной эстетической практики» [1, с. 86].

Также следует отметить влияние даосизма, акцентирующего не столько моральную функцию театра, как конфуцианство, сколько его способность воплощать текучесть форм, стирание границ между субъектом и образом. Как подчеркивает в своем исследовании Чэнь Юнкан, даосская идея «Недеяния» (无为) применялась и в актерском искусстве как принцип естественного сцепления жеста и духа, что противопоставлялось «механической мимике» [2, с. 76].

Внутренняя китайская традиция осмысления театра выработала богатую систему понятий, описывающих театр не как текст, а как жизнь в символической форме. Важнейшими критическими категориями становятся 工 (Гун) – техника, 神 (Шэнь) – дух, 意 (И) – намерение, 形 (Син) – форма. [3, с. 39]. Эта, парадоксальная, на первый взгляд, формула отражает глубинные принципы китайской театральной эстетики, где техническая виртуозность должна органично вырастать из внутреннего содержания образа.

Таким образом, уже в традиционной китайской мысли театр осмысляется как воплощенная философия, где сцена становится местом «перевода» надматериальных структур в телесное выражение. Также на протяжении веков театр в Китае воспринимался как форма искусства, тесно связанная с ритуалом, моралью и нравованием. При этом он не рассматривался как автономный предмет академического знания в современном смысле слова – т.е. как предмет, подлежащий системному, методологически оформленному изучению. Это положение начинает меняться в XX в., особенно после реформаторских движений начала столетия и в условиях политико-культурных трансформаций Новой культуры и последующей революционной эпохи.

Переход классического театра в предмет теоретического и научного анализа в Китае связан с более широкими процессами институционализации гуманитарного знания и трансформации способов мышления о культуре. Ключевым этапом в теоретической истории китайского театра становится именно момент, когда театр начинает осмысляться не как «жизненная» практика, а как структура – текст, система знаков, способ организации опыта, подлежащий научному разбору, анализу и типологизации.

Следует отметить, что формирование театра как предмета научного анализа в Китае исторически отставало от процессов в Европе, где, начиная с XIX в., складываются устойчивые формы театроведения, кодифицирующие способы анализа сценического действия, драматургии, актерской игры и рецензии. В Китае же до начала XX в. преобладало восприятие театра как прикладного искусства, а основное внимание уделялось либо его моральной функции, либо технике исполнения. Основной терминологией здесь выступают уже упомянутые выше эстетико-философские категории: Шэнь (神, дух), Гун (工, мастерство), И (意, намерение) и др. [3, с. 39].

Ситуация начинает меняться в первой половине XX в., когда китайские интеллектуалы, вдохновленные западной философией, литературоведением и социологией, пытаются создать научную основу для анализа театра. Один из первых шагов в этом направлении – перевод и адаптация западных понятий и моделей. Подобно тому, как Лю Шаоци, китайский политический деятель, в политической теории вводил марксистскую концептуальность в китайскую мысль, театроведы начинают использовать термины вроде «жанр», «психология актера», «постановка» и др., которые ранее были чужды китайскому театральному языку. Эта трансляция приводит к гибридной методологии, в которой сочетаются китайские традиционные категории и западные научные методы.

Симптоматичным является и появление таких публикаций, как работы Сюнь Цзяня, в которых театр впервые анализируется как коммуникативная структура: «театр – это не просто сцена, это пространственно-временная модель коммуникации между идеей и ее воплощением, актом и наблюдением» [4, с. 48]. Показательно, что одновременно происходит попытка обосновать необходимость нового рода знания – театроведения – как самостоятельной дисциплины, отличной от литературоведения, истории или этнографии. Это означает рождение эпистемологической автономии театра как предмета научного анализа.

Однако этот процесс не был линейным и однозначным. Одной из главных проблем, с которой столкнулась китайская театроведческая мысль, стало отсутствие общепринятой методологии описания театрального действия. Традиционные понятия, как отмечает Чэнь Юнкан, «не предполагают дискурсивной декомпозиции сценического процесса. Они описывают театр через ощущение, интуицию, цельность, но не через анализ» [2, с. 83]. В условиях, когда европейская театроведческая наука опирается на многовековой арсенал инструментов – от аристотелевской поэтики до семиотики К. Эльямса и П. Пависса, китайская мысль оказывается в ситуации вынужденной адаптации, но не прямого заимствования. Эту двойственность можно наблюдать в трудах китайских театроведов 1980-х гг., где нередко сочетаются марксистский анализ содержания спектакля с даосским описанием «внутренней формы действия».

Поворотной точкой становится появление в китайском академическом контексте перформативных и семиотических моделей анализа, вдохновленных западной наукой. Под влиянием работ Э. Фишер-Лихте, К. Шехнера и др., китайские исследователи начинают рассматривать театр как систему знаков, взаимодействующих в рамках ограниченного пространства и времени. В этой модели спектакль трактуется не как текст или история, а как процесс коммуникативного взаимодействия, где каждый элемент – жест, голос, движение, костюм – несет кодируемую функцию. Ляо Бэнь, один из ведущих современных театроведов, пишет: «традиционный театр должен быть прочитан как визуально-звуковой текст, а не как драматургия в европейском смысле слова» [5, с. 22].

Таким образом, теоретическое осмысление китайского театра как предмета научного анализа связано с радикальным изменением способа его восприятия – от живой, телесной, передаваемой в устной традиции практики к системе, поддающейся анализу, типологизации и критическому разбору. Однако это оформление всегда связано с определенной двойственностью. С одной стороны, научное знание стремится к универсализации, к введению общих понятий и моделей. С другой – «китайский театр сохраняет свою локальную укорененность, культурную уникальность и непрозрачность по отношению к внешним категориям» [6, с. 20]. Этот конфликт между универсальным и локальным, между научным и живым знанием делает китайский театр столь продуктивным полем для теоретического анализа.

Именно в этом контексте понятие «классического театра» предстает не как фиксированное определение, а как динамическая эпистемологическая конструкция, вокруг которой разворачивается борьба за способы интерпретации, за статус научной легитимности. Осмысление театра как предмета науки в Китае сегодня – это не просто акт описания, а результат многослойного философско-культурного процесса, в котором сталкиваются традиция, модернизация и глобальная научная дискуссия.

Само понятие «классического китайского театра», будучи введенным в научный оборот, одновременно становится и инструментом фиксации определенного типа художественной реальности, и результатом множественных попыток перевода этой реальности на язык системного анализа. С этой точки зрения речь идет не просто о театроведческом интересе, а, как пишет М.А. Френкель, «о формировании особого метадискурса, в рамках которого театр становится объектом методологического захвата, терминологической нормализации и идеологического моделирования» [7, с. 81].

С конца XIX – начала XX вв., в эпоху модернизации и активного взаимодействия с европейскими научными моделями, возникает потребность в систематизации многообразия, а вместе с ней – в выработке общего термина, способного репрезентировать весь пласт сценической традиции Китая как единое культурное явление. Именно в этот период в научной и образовательной практике закрепляется понятие «*сикю*» (Сичюй), которое

в большинстве случаев на Западе передается как «традиционная китайская опера» или «классический китайский театр».

Однако перевод этого термина на другие языки влечет за собой целый ряд методологических и смысловых искажений. Прежде всего, понятие «опера» в европейской традиции связано с определенной семантикой, включающей музыкальную партитуру, вокальные партии, оркестр, определенные типы голосов и драматургические формы. Китайская же сицзюй, несмотря на активное использование музыкальных и вокальных элементов, не подчиняется этим параметрам. Более того, вокал в китайском театре не является лишь эстетической категорией – он несет на себе функционально-смысловую нагрузку, связанную с ритуальной структурой действия.

Эта проблема усугубляется тем, что европейское театроведение, начиная с XIX в., опирается на идею линейного прогресса театральных форм – от архаических ритуальных к более сложным современным. С этой точки зрения, по мнению В.А. Бартошевича, «китайский театр часто оказывается за рамками «развитого» театра, поскольку он описывается как архаика, как форма, сохранившая ритуальные черты, но не прошедшая через путь модернизации, через реализм, психологизм и режиссерское прочтение текста» [8, с. 201]. Такой подход особенно характерен для ранних западных исследователей, которые склонны были видеть в китайском театре не самостоятельную форму искусства, а иллюстрацию культурной экзотики, ценную прежде всего как этнографический материал, но не как объект эстетико-антропологического анализа.

Ситуация начинает меняться в первой половине XX в., когда китайский театр постепенно начинает рассматриваться как полноценный предмет исследования в рамках гуманитарных наук. В этот период формируются первые институциональные формы театроведения в Китае, появляются профильные журналы, специализированные кафедры, организуются симпозиумы. Возникает потребность в формальном определении того, что следует понимать под «традиционным театром» в академическом контексте. «На этом этапе, – пишет В.В. Дементьева, – происходит важное семантическое сжатие – десятки жанров и локальных театров сводятся к более обобщенным категориям, таким как «южная опера» (Наньси), «северная опера» (Бэйцзюй), «канонический театр» (Цзинцзюй) [9, с. 44].

Кроме того, проблема классификации усугубляется тем, что китайский театр развивается как синтетическая форма, в которой сюжет – лишь один из компонентов, и зачастую не главный. Теоретическая рефлексия над этой проблемой становится особенно активной с 1980-х годов, когда китайские театроведы, опираясь на достижения западной гуманитарной мысли, в т.ч. структурализма, семиотики и феноменологии, начинают разрабатывать собственные категории анализа, адекватные специфике местной театральной культуры.

Таким образом, театр в Китае становится не только объектом описания, но и ареной борьбы за терминологическую точность. Ключевое понятие «классический китайский театр» оказывается в эпицентре этих дискуссий, приобретая множественные значения. Оно функционирует одновременно как культурный символ, академическая категория и идеологический конструкт.

Параллельно с национальной, активно развивалась советская интерпретация китайского классического театра. Она сформировалась в специфическом идеологическом и теоретическом контексте, определяемом доминированием марксистско-ленинской эстетики и понятийного аппарата диалектического материализма. В условиях советской науки, особенно с конца 1940-х гг., главным критерием анализа искусства становились категории идеологического содержания, социальной функции и соответствия «методу социалистического реализма». Эти ориентиры во многом предопределили то, как осмыслялся театр Китая – как «дружественной социалистической страны», но с архаичной культурной системой.

Однако, как уже в 1950-е годы отмечали некоторые советские театроведы, перенос классической марксистской модели реализма, разработанной на материале европейской литературы XIX в., на китайскую сценическую традицию приводил к глубокому методологическому искажению. Так, в работах М.Э. Граве [10] и Е.М. Штейнера [11] отмечалось, что пекинская опера (Цзинцзюй) основана не на репрезентации действительности, а на символизации состояния, ритуализованной структуре и условной форме жеста, движения и вокала.

Тем не менее, в официальной советской критике сохранялась тенденция к идеологической нормативности. Театр, особенно традиционный, рассматривался либо как «архаическая форма, требующая переосмысления на социалистических принципах» [12], либо как «носитель народной мудрости», которая может быть актуализирована в новых условиях [13]. Противоречие между этими двумя подходами особенно остро проявилось в трактовке деятельности Мэй Ланьфана – китайского актера пекинской оперы. С одной стороны, он признавался «великим мастером сцены», с другой – его эстетика воспринималась как далекая от прогрессивного театрального мышления. При этом именно Мэй в своем выступлении в Москве в 1935 г., предложил ключ к пониманию условности как принципа, способного выполнять не реалистическую, а отчуждающую функцию, что было отмечено Б. Брехтом [14, с. 92].

С конца 1980-х – начала 1990-х гг. в связи с общим ослаблением идеологического контроля и расширением контактов с западной гуманитарной мыслью в советской (а затем и в постсоветской) науке начинается трансформация подходов к изучению китайского театра. Это касается прежде всего отказа от жесткой нормативности «реалистического метода» как универсального критерия художественного анализа. На смену оценочной модели приходит стремление к описательному, интерпретативному анализу. Исследователи все чаще обращаются к семиотике, культурной антропологии, компаративистике.

Ключевым становится вопрос – как можно описывать театр, исходя не из оценки его соответствия внешним идеологическим моделям, а из его внутренней логики? В работах Е.К. Шулуновой [15] театр Китая рассматривается как система репрезентации, отличная по своим основаниям от европейской, но не менее сложная. Происходит переосмысление понятия условности: теперь она трактуется как эстетическая категория, обеспечивающая многоуровневую символическую коммуникацию между сценой и зрителем.

На этом этапе китайский театр становится своего рода лабораторией межкультурного анализа, в которой проверяются границы применимости западных теорий и разрабатываются собственные модели описания. Показательно, что такие категории, как «визуальная метафора», «телесная поэтика», «культурный сценарий действия», входят в оборот наряду с традиционными понятиями восточной эстетики. Происходит не просто заимствование, но и теоретическое переосмысление – движение от чужого языка к созданию гибридной аналитики, сочетающей европейский метод и китайский объект.

Итак, можно заключить, что советская и постсоветская интерпретация китайского театра прошла путь от идеологически окрашенного нормативизма к более сложной, открытой, многоуровневой модели анализа. Категории реализма и условности, некогда находившиеся в жесткой оппозиции, постепенно обрели статус равноправных компонентов сложной сценической системы. Китайский театр перестает быть объектом оценки с позиций внешних стандартов и становится предметом культурной герменевтики, эпистемологического исследования и теоретического самосознания.

Осмысление китайского классического театра в европейской театроведческой мысли происходит в русле широкой культурной и эстетической парадигмы, охватывающей представления о театре, зрелищности, символе, знаке и ритуале. Европейский интерес к китайской сцене в XX в. выходит за рамки чисто этнографического или востоковедческого, характерного для более ранних эпох, и приобретает характер эстетического вызова – китайский театр начинает осмысляться как альтернативная модель театрального мышления, радикально отличающаяся от европейской традиции репрезентации.

Один из важнейших вкладов в интерпретацию китайского театра в этом направлении принадлежит Э. Фишер-Лихте, которая в ряде своих работ трактует театр Востока (в т.ч. Китая) как перформативную систему, где центральной категорией становится опыт телесного взаимодействия между актером и зрителем. В работе «The Transformative Power of Performance» она утверждает, что «в пекинской опере восприятие не сосредоточено на истории, а на телесной энергии, проявляющейся в жесте, тембре, темпе и ритме» [16, с. 127]. Она подчеркивает, что условность, столь характерная для пекинской оперы, не является примитивной заменой реализма, а напротив – более сложной формой естественной театрализации мира, в которой символ не прячет, а раскрывает содержание через форму.

Подобный подход развивается также в работах Р. Шехнера, чья концепция «performance studies» предполагает включение в поле театроведения не только традиционного драматического театра, но и всех форм ритуального, телесного, символического поведения. По его мнению, «пекинская опера формирует знание не через слова, а через тело: она демонстрирует культуру как телесную дисциплину, а не как нарратив» [17, с. 88].

Значительный вклад в европейскую рецепцию китайского театра внесла Э. Уичер, исследовавшая сценическую телесность и маску как инструмент трансформации субъекта. В ее анализе внимание сосредоточено не на эстетической красоте форм, а на семиотике движения и фиксации идентичности в теле. Маска в китайском театре не скрывает, а проявляет: она представляет не лицо, а тип, не индивидуальность, а функцию персонажа, что разрушает западную романтическую традицию психологической мимики [18, с. 51–52].

Подобные интерпретации формируют в европейской науке представление о китайском театре как об искусстве перформативной символики, где эстетика и этика, форма и функция, тело и знак не противопоставлены, а взаимосвязаны. С этим связана и переоценка понятия условности, которое ранее трактовалось как архаический пережиток, но теперь воспринимается как высокоразвитая форма театрального языка, позволяющая достичь многозначности и трансцендентности без прибегания к миметическим средствам.

Таким образом, европейская театроведческая рецепция китайского классического театра за XX–XXI вв. прошла путь от экзотического любопытства и внешнего сравнения к глубокой интерпретации театра как теоретического вызова. Китайский театр стал не объектом адаптации под западные модели, а источником концептуального расширения самих границ театра как искусства.

Важным направлением в театроведении второй половины XX – начала XXI вв. стал сравнительный анализ китайского классического театра с другими театральными моделями. Одним из наиболее частых сравнений, присутствующих в академической литературе, является сопоставление пекинской оперы и античного греческого театра. Как указывает Ж.-П. Вернан, греческий театр возник как продолжение дионисийских обрядов, а потому несет в себе ритуальную функцию и символическое напряжение, превосходящее рамки повествовательной логики [19, с. 89]. Аналогично, китайская сцена, особенно в своем классическом выражении, строится не на драматургии в западном понимании, а на церемониальной структуре, в которой важнее не действие, а форма проявления действия. Однако, в отличие от греческого театра, где хор и трагический конфликт задают драматургическую динамику, в пекинской опере доминирует цикличность, условность и принцип многозначности, когда одна и та же сцена может интерпретироваться по-разному в зависимости от контекста, эмоционального состояния персонажа и традиционного кода.

Сравнение с японским театром также стало одним из центральных мотивов в межкультурных исследованиях. В литературе постоянно подчеркивается общая черта этих театров – их стилизованность, минимализм, медитативная структура и отказ от иллюзии реализма. Как писал японский исследователь Юдзи Окамото, «китайский и японский традиционный театр образуют противоположные, но взаимодополняющие полюса: если традиционный японский театр Но (能) стремится к внутреннему покою, то пекинская опера – к внешней экспрессии; оба же служат одной цели – восстановлению космического равновесия» [20, с. 42].

Критика европоцентризма становится важной частью современного дискурса о китайском театре. Еще в 1980-е годы возникло понимание того, что перенос понятий западной теории на китайский материал приводит к его редукции и искажению. Театр, созданный вне парадигмы Аристотеля, не должен оцениваться по аристотелевским критериям. Э. Фишер-Лихте подчеркивает, что «попытки объяснить пекинскую оперу в терминах “драмы” или “действия” не приводят ни к пониманию ее эстетики, ни к адекватной аналитике: это другой тип искусства, основанный на других предпосылках» [17, с. 135].

Заключение. Подводя итоги сказанному, можно отметить, что научный интерес к китайскому традиционному театру, особенно к цзинцзюй, в последние десятилетия претерпел значительные изменения, сместившись от дескриптивных этнографических подходов к критическим и междисциплинарным стратегиям анализа. Если в первой половине XX в. доминировали тексты, описывающие технику исполнения, типологию ролей и эстетические особенности, то сегодня в фокусе – проблематика репрезентации, трансформации и политической инструментализации театра в условиях глобального культурного обмена.

В Китае наблюдается активизация академических усилий по «реабилитации» традиционного театра, в первую очередь цзинцзюй, как объекта национального наследия, что выражается в создании центров по его изучению, государственном финансировании исследовательских программ, включении театрального искусства в список нематериального наследия ЮНЕСКО.

Таким образом, современный научный дискурс характеризуется двойственностью. С одной стороны – стремление к глубокой историко-культурной реконструкции, с другой – критическая рефлексия над тем, как само представление о «традиционном театре» формируется и используется в культурной политике, национальном брендинге и академическом знании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. – Межконтинентальное издательство Китая: Отдельное издание, 2003. – 138 с.
2. 陈永康. 戏剧与道德. – 北京: 北京大学出版社, 2015. – 192 页. = Чэнь Юнкан. Искусство и мораль в китайском театре. – Пекин, 2015. – 192 с.
3. 范谭颜长. 中国戏曲文化. – 北京: 中国国际广播出版社, 2011. – 174 页. = Тан Янчанг. Китайская традиционная театральная культура. – Пекин, 2011. – 174 с.
4. 荀健. «中国传统戏剧的表演理论». – 广州: 华南艺术学院出版社, 2001. – 176 页. = Сюнь Цзянь. Теория актерского искусства в традиционном театре Китая. – Гуанчжоу, 2001. – 176 с.
5. Ляо Бэнь. Куницей: Классическая опера мирового значения. – Пекин: Китайская межконтинентальная пресса, 2019. – 51 с.
6. Лю Ц. Национальная и зарубежная классика в репертуаре драматического театра «нового Китая» // Искусство и культура. – 2023. – № 1. – С. 17–22.
7. Френкель М.А. Пластика сценического пространства. Некоторые вопросы теории и практики сценографии. – Киев: Мистецтво, 1987. – 184 с.
8. Бартошевич А.В. Всемирный театр как историческая реальность. Закономерности развития // Театр XX века. – М.: Индрик, 2003. – 623 с.
9. Дементьева В.В. Традиционный театр Китая в XX – начале XXI вв.: проблемы и перспективы развития // Ценности и смыслы. – 2023. – № 2(84). – С. 41–52.
10. Граве М.Э. Китайский театр. – М.: Искусство, 1959. – 232 с.
11. Штейнер Е.М. Традиции китайского народного театра. – М.: АН СССР, 1956. – С. 87–114.
12. Давыдова М.В. Очерки истории театрально-декорационного искусства (XIX–XX века). – М.: Наука, 1974. – 186 с.
13. Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). – М.: Наука, 1990. – 278 с.
14. Брехт Б. Брехт о театре: Развитие эстетики. – Нью-Йорк: Хил энд Ванг, 1964. – 352 с.
15. Шулунова Е.К. Театр Китая // Китайская народная республика: политика, экономика, культура. 2017–2018. – М.: ФОРУМ, 2018. – С. 370–374.
16. Фишер-Лихте Э. Преобразующая сила перформанса. – Лондон: Рутледж, 2002. – 352 с.
17. Шехнер Р. Между театром и антропологией. – Филадельфия: Изд-во Пенсильванского ун-та, 2005. – 360 с.
18. Уичер Э. Тело и маска: семиотика перформанса в китайском театре. – Берлин: Театроведение, 2003. – 280 с.
19. Вернант Ж.-П. Миф и мысль у греков. – Лондон: Рутледж, 1990. – 512 с.
20. Окамото Ю. Традиции в движении: сравнительное исследование китайского и японского классического театра. – Токио: Издательство Токийского университета, 2008. – 320 с.

Поступила 12.01.2026

**PHILOSOPHICAL AND THEORETICAL GENERALIZATIONS
OF THE CLASSICAL CHINESE NATIONAL THEATER**

LI YONGJIE

(Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk)

The article presents the study of the process of transformation of classical Chinese national theater from ritual practice into an object of theoretical and scientific analysis. The author traces the evolution of the understanding of theater within the framework of traditional Chinese thought, where it acted as a carrier of aesthetic order and embodied the synthesis of Confucian and Taoist principles. The main focus is on the key transition in the 20th century, when, under the influence of Western semiotics and internal socio-cultural changes, Chinese theater became the subject of systematic scientific study. The article analyzes the specifics of the reception of Chinese theater in Soviet and Western science, emphasizes the transition from value judgments to hermeneutical and interpretive analysis.

Keywords: *classical Chinese national theater, Xiqu, Jingju, theoretical understanding, philosophy of culture, semiotics of theater, intercultural analysis.*